

Schönberg

Selected Works for Piano

UT 50195



勋伯格
钢琴作品选集

Brinkmann / Roggenkamp

中外文对照

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

维也纳原始版

UT 50195

阿诺尔德·勋伯格
Arnold Schönberg

钢琴作品选集
Ausgewählte Klaviermusik
Selected Works for Piano

莱因霍尔德·布林克曼根据作者手稿、手抄谱和原版及其修订版编辑
彼得·罗根坎波编订指法并撰写演奏评注

Nach den Autographen, Abschriften und Originalausgaben und deren Revisionen herausgegeben
von Reinhold Brinkmann / Fingersätze und Hinweise zur Interpretation von Peter Roggenkamp

Edited from the autographs, manuscript copies and original editions and their revisions
by Reinhold Brinkmann / Fingering and comments regarding interpretation by Peter Roggenkamp

李曦微 译

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

I

Lento, cant

ppp

rit.

2 3

espress

Leicht

ppp frei

mit km

molto rit.

*dis
gro
l*

Arnold Schönberg, Berlin-Zehlendorf - Wannsee-Lake
Kachnowar Chamos, Villa Lepka.

阿诺尔德·勋伯格：《钢琴小曲 6 首》Op.19

Arnold Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* Op. 19.

清稿 B 第 1 页, 其中增加了为演奏用的提示。相关资料的信息参见第 83 页。

Erste Seite der Reinschrift B mit zusätzlichen Eintragungen für Aufführungszwecke. Siehe Quellenbeschreibung Seite 70.

First page of the fair copy B with added inscriptions for performance purposes. See page 83 for source information.

序

上海教育出版社斥巨资为我国音乐界隆重引进维也纳原始出版社出版的一批伟大作曲家——J.S.巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦等的钢琴乐谱,这是一件值得庆贺的大事。

维也纳原始出版社向来以出版最具权威性的依据作曲家手稿及第一次出版(俗称“原版”)的版本而著称。这种“净版本”(或称“原始版本”),即 URTEXT,对每个细节做出详细而殷实的考证,对多种有据可查的最初来源进行比较分析,以最接近作曲家原始意图为其追求目标。因此,“维也纳原始版本”在世界音乐界享有盛誉,业已成为一切严肃的音乐学家、乐器演奏家、作曲家、音乐教育家研究音乐作品本来面貌的最可靠的出发点。巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦是在钢琴艺术发展史中起巨大影响的作曲家,他们的钢琴作品被出版过不计其数的不同版本,由此造成的混乱也最严重。

J.S.巴赫基本上不在手稿上注明任何演奏指示,通常无速度标志、无强弱记号、无表情术语、无连跳记号(articulation)、无踏板记号,仅有几个例外。现在通行的巴赫版本,如车尔尼版、穆杰里尼版、布索尼版、齐洛季版,加注大量演奏记号,其中有些可给以启示,但亦有大量不合理之处,甚至违背巴赫原意,有着许多过于浪漫、与风格不符的解释;极少数的有“修改”巴赫原作,对音符进行“增删”之举。

对莫扎特的注释常有改动音符、改动术语、增添过多强弱记号的现象。充斥我国市场的某种版本(韦森伯格注释)公然多处“修改”莫扎特原作,连旋律、音区都被“改”了。这种以讹传讹只能使错误信息广为传播。

在出版史上,对贝多芬的任意窜改是最严重、最普遍的,造成的混乱也最大。有的版本把自己的注释混同在贝多芬的原作之中,使人真伪难辨;有的改动贝多芬强弱记号、分句连线的位置,使音乐句法和性质发生异变;有的更公然去掉贝多芬原注,添加自己的注解,也有增删音符的。在踏板记号上,问题尤其严重。过多的踏板记号严重损害了贝多芬音乐的清晰音响。

至于被称为“钢琴诗人”的肖邦,其版本遭遇更为“悲惨”。一方面,肖邦本人常为同首作品写出两个甚至三个手稿版本,其中有不少重大差异;另一方面,热爱肖邦的注释者甚多,他们也常常将一己之见强加给肖邦。广为流传的著名钢琴大师柯托版、帕德莱茨基版也不例外。诚然,在这些版本中不乏真知灼见,但不少十分“私人化”的注释亦难免给人以误导。

鉴于以上版本混乱之严重情况,“净版”或曰“原始版”就显得十分重要。这对任何想以钢琴为事业,任何想贴近作曲家原作真实面貌,任何想对上述几位大师作品做出切合实际判断的音乐家,都必须以拥有“净版本”作为他们的首选。因为这是他们的学术依靠,这是他们从事演奏和研究的出发点。“净版本”可以使他们免去许多误解,避免大量由于误传信息所引起的歧解。

所以,我在此呼吁,每个学习巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦等杰出的钢琴音乐的人,都应当拥有一套放在你们面前的“维也纳原始版”。

赵晓生
乙酉清晓于
上海音乐学院附中

译者序

上海世纪音乐教育文化传播公司热诚地请我为他们引进的维也纳原始版本钢琴谱中的几本作文字翻译。细心研读后,我感到能为推广学术质量如此高的版本尽一点微薄之力是我的荣幸并欣然受命。

这个版本的质量可以定义为是历经两百余年发展的西方 Critical Edition 的完美典范。这门音乐学分支学科可以译为“版本批判学”,取其严格全面的资料搜集、背景和细节研究,以准确深刻的历史和风格知识为基础的批判性精神辨伪和取舍编辑之意。不过如果批判二字容易引起历史性曲解的不快,也可以译为“版本评注学”。该学科的所有基本规则和方法论都在维也纳原始版中得到真正学者式的、一丝不苟的体现。

每本乐谱中的文字不尽相同,但核心文章都是前言、演奏评注和版本评注三部分。我选择译出前二者,以及附录和脚注。决定不译版本评注的理由一是其篇幅太长,更重要的是因为它是对多种手稿、早期版本、作曲家在准备出版过程中的修改以及学生用谱上由作曲家写的改动等等资料间的细节对比。我国读者几乎没有机会接触这些资料,所以很难完全理解这个部分的内涵和意义。不过,那些外文和音乐理论基础都坚实,又有兴趣研究西方版本评注学的同仁会发现这个部分是十分有趣又有益的。因为从中可以看出严肃的、功底最深厚的音乐编辑以及音乐学家和演奏家在编辑权威性原始版本时遵循的许多基本准则和程序。他们对原始资料的搜集、筛选和对比评估所做的工作之包罗万象和深刻精准令人叹为观止。我甚至认为,那些有将“版本评注学”作为一个独立学科引进中国的雄心的学者们,不妨考虑将此原始版谱中的“版本评注”作为该学科的实用教材。

版本依据的主要资料来源:在最理想的情况下,用作曲家手抄的定稿,或者是可以确定是经作者最终审阅过的印刷版。如果没有已知的作曲家手抄谱存在(如巴赫的《半音阶幻想曲与赋格》),则用最早的手抄谱中经多方考据为最可信者。如果某种较后期的版本中包含许多改动,用同样的方法证明很可能出自作者的意图,也收集在附录中(同上作品)。有的作曲家习惯不断修改自己的作品,甚至在作品出版后也是如此。如肖邦在学生用的教学谱上对某些片段做的改动和增加的变体。那些有重要意义的或者被加在正谱上,或者放在脚注及附录中。即使真实性没有疑问的作曲家手抄定稿或者首版谱,其中仍然可能有笔误或印刷错误,经仔细鉴定后可以肯定处,编辑做出改动并加注。

原始版中的前言涉及作品的创作年代、体裁、风格特征、历史地位、与最初构思相关的各种因素——可能是文学、美术、自然景物、时代风尚、哲理、人文或者作曲家生活中的事件;作曲家个性化的写作习惯、风格、记谱法以及该作品传播历史的概述等等。文章不长,内容却几乎是百科全书式的。作者们对历史资料的选择标准是:只采用对作品的个性与质量有直接影响又可以至少在很大程度上确认为可靠的资料。这种严肃的学者式规范赋予该版本的乐谱和文字极高的可信性和指导性。

演奏评注都出自在特定体裁、历史风格或者作曲家的研究方面被公认为权威的学者之手。内容包括速度、力度、音色、装饰音、指法、踏板、声部关系以及作曲家所用乐器的性能等,常常是十分简明但切中要害。关注的问题对如何准确地理解和表现出特定时代、流派、作曲家和作品的风格与个性至关重要。例如,莫扎特为拨弦键琴、击弦键琴和钢琴(涉及到键盘乐器的译名,我想顺便提及。欧洲传统的键盘乐器的种类和名称繁多,根据其发声原理,主要有管风琴、簧风琴、拨弦键琴和击弦键琴。有些传统说法可能不够准确或者模棱两可。比如“羽管键琴”,其拨子并不一定用羽管。“古钢琴”更不见于国外的学术性论

著中。在阅读外文文献时,需要准确判断作者究竟意指何种乐器)写的作品有不同的音响构思;巴赫的琶音记谱法和当时通行的弹法;“历史指法”与“现代指法”的比较;肖邦的装饰音;德彪西作品的踏板用法等等,都有令人信服的考证和非常实用、有益的建议。

与绝大多数其他版本相比,维也纳原始版的优点是显而易见的,其价值远远超过一般的“乐谱”。该版本提供了最忠实于作者原来意图的谱子,有助于澄清由于传言和虚构造成对经典作品的大量歪曲误解,用详实可靠的考据为风格这个表演艺术中最复杂困难的领域贡献了全面深刻的见解,对许多演奏细节一方面强调了历史和传统的真实性,同时也给“现代解释”和个性风格留有余地。上海教育出版社音乐出版中心引进这个杰出的版本,为中国的钢琴教师、学生和音乐理论家做了一件大好事,其影响将是深远的。我对他们的眼光和魄力表示感谢和赞赏。

李曦微

2010年3月30日

前 言

过去几十年,阿诺尔德·勋伯格的钢琴作品在“古典”音乐会的曲目中得到了一席之地。这些数量不多的作品之所以被接受,主要是因为演奏家们的努力。在爱德华·斯图尔曼和爱尔兰·C.克劳斯示范性的演出之后,格伦·古尔德、毛里齐奥·波利尼和克劳德·黑尔菲尔以及其他诸多钢琴家在他们的音乐会和录音中演奏了这五部作品——Op.11、19、23、25和33a/33b——将它们作为一个具有历史和美学意义的整体。尤其重要的是,在音乐会节目单中,这些作品与贝多芬的“主要”奏鸣曲并列,而后者拥有广泛的听众群体,因此使这些作品也具有了古典艺术作品的特殊地位。

勋伯格本身并非钢琴家。尽管如此,在他创作发展过程中两个决定性的转折点上,他还是将钢琴作为“探索性乐器”。借鉴保罗·贝克尔关于巴赫、贝多芬、舒曼、勃拉姆斯和肖邦的论述观点,西奥多·W.阿多诺注意到了勋伯格这个同样的特点并将它引申为下述概括的说法:“整个近代音乐历史中,钢琴,很可能是因其与作曲家肢体的接触和可以直接操作音乐构思的特点而成为与作曲家们关系最密切的乐器。他们可以在钢琴上跟随想象力的展开,不受难以驾驭又无法随时得到的音乐手段的局限,钢琴似乎可以向他们展示那些尚无人表达过的乐思。”¹在这个意义上,勋伯格的作品11、19、23和25是真正的“创造”历史的作品:它们是记录着最近的音乐史中标志性时刻的标志性作品,这些时刻与勋伯格作为作曲家的个人发展密切相关。(很不幸,由于版权法的原因,作品23无法被包括在本选集中。)

《钢琴曲3首》Op.11

《钢琴曲3首》Op.11作于1909年,正是音乐语言从调性到无调性的转折点,因此在观念上与《根据乔治诗作写的歌曲》Op.15和《5首管弦乐曲》Op.16有联系。Op.11以及同一时期其他作品的创作时间可以总结如下:²

1907年3月至	《第二弦乐四重奏》Op.10
1908年7月—8月	
1908年春天至	《根据乔治诗作写的歌曲》
1909年春天	Op.15
1909年2月8日	《海滩之歌》

1909年2月19日	Op.11/1(完成日期)
1909年2月22日	Op.11/2(开始日期)
1909年2月28日	Op.15/15
1909年5月—8月	《5首管弦乐曲》Op.16
1909年6月9日	Op.16/1(总谱,完成日期)
1909年6月15日	Op.16/2(总谱,完成日期)
1909年7月1日	Op.16/3(总谱,完成日期)
1909年7月18日	Op.16/4(总谱,完成日期)
1909年8月7日	Op.11/3(完成日期)
1909年8月11日	Op.16/5(总谱,完成日期)
1909年8月27日— 10月4日	《期待》Op.17

朝向无调性的转变最初出现在《第二弦乐四重奏》Op.10的末乐章(加入声乐)和《歌曲》Op.15的某些曲子中。受到诗歌创作的影响,这种作曲技法在斯蒂凡·乔治的诗文,引向《从另一个星球来的风》的过程中表现得很明确。《钢琴曲3首》Op.11是勋伯格的第一部所谓“自由无调性”的纯器乐作品;并且这些曲子也是他最早出版的无调性作品(《第二弦乐四重奏》Op.10的总谱1909年由作曲家自己出版,不过是非公开的)。因此,这些曲子在公众中留下了深刻的印象。这种新的作曲表现手段之后被用于大型管弦乐作品(Op.16)和舞台作品(Op.17)。这个过程实际上类似贝多芬的一系列逐渐发展和扩张的作品——写于1802年的钢琴独奏《英雄变奏曲》Op.35,接着是《英雄交响乐》,最终是《菲岱里奥》。

《钢琴曲3首》Op.11是三首相互关联的乐曲构成的套曲。第一首是单一主题的,最后是乐曲开始段的强化再现,构成了典型的“奏鸣曲式”,完全符合维也纳奏鸣曲的传统规范。开始几个小节是抒情圆润的主题,然后是在结构、和声、音色和音区方面都形成强烈对比的“分解区”(第12小节起),它再次出现时综合成力度高潮(第50-52小节),最后一小节(第64小节)以和弦“团块”的形式短暂地再现。这个不同寻常的开始曲及其音乐语法和结构发展过程使它作为一部“有关”无调性观念的作品呈现出来。这首曲子的主题形成和作曲法方面都反映出自身的历史性意义。平静的第二首曲子(勋伯格要求用极慢的速度演奏),有两个抒情的主题群(第1和29小节起),是一个典型的柔板中间乐章;和声方面它比另外两首

曲子更传统(1909-1910年费鲁乔·布索尼按照自己的钢琴美学将该曲改编为“音乐会版”)。最后是第三首曲子,写作日期很接近Op.16的第四首“突变”,其对比“瞬间”的模进写法预示着独角音乐话剧《期待》,它综合了两种成分:传统的快速终曲和新颖的无调性结构。1910年1月13日,在维也纳文化艺术协会举行的勋伯格作品音乐会上埃塔·韦恩多尔夫首演了这部作品。

《钢琴小曲6首》Op.19

《钢琴小曲6首》Op.19写于1911年:前五首写于2月(估计是同一天,2月19日),最后一首写于6月17日。这段时间他正在写《和声学》。此外,还有计划了若干年的配乐戏剧《幸运之手》Op.18以及完成《古雷之歌》。这六首曲子的标题中的形容词“小”是有历史背景的。Op.19和1910年2月写的那些未完成的室内乐曲一样,代表着“短乐曲”类型。它们是“片段”或者“格言式”的,与19世纪类似诗歌的意义相同(施莱格尔,诺瓦利斯)。在音乐史上,它们属于贝多芬的《小品曲》,肖邦的《前奏曲》和舒曼的套曲构思的抒情音画(例如《狂欢节》)一类。根据表现主义美学,这些浓缩的小品应该被理解为长篇作品经过提纯压缩后的短促瞬间。勋伯格对安东·韦伯恩的弦乐四重奏《6首小品曲》Op.9首版(1924)所作的评论可以直接用于他自己的Op.19(它们可能比韦伯恩的Op.9更符合他的观点):“为了将乐思表达得如此简明扼要,你应该认识到节制的必不可少。眼睛的每一瞥都可以扩展成一首诗,每一声叹息都可以延伸为一部小说。不过,要想用一个姿态表达一部小说、用一次呼吸表达快乐,要做到如此精炼不允许有一点强烈的冲动。”

这个时期的音乐评论表明,勋伯格的圈子将1910年左右的作品曲式的简约和压缩视为由于调性结构力消失而必然出现的作曲技法的反映。尽管如此,具有结构组织功能的手段在Op.19中仍然可以清楚地辨认。例如,以音响特征为中心的技法出现在三首曲子中:No.2(中心三度g-b,在结束处“淡出”),No.3(最后一小节中乐曲开始的和弦移位再现)和No.6(反复出现的六声音阶分解为两个三声音阶)。还有确定的“结束”表示,例如No.1(在延长音后,第13小节出现全小节密集的和弦织体,全曲首次用*mezzoforte*),No.2(第6小节终止处长时值的丰满音响之后,从第7小节开始大三度音程再现,“准确时值”),No.4(从第10小节开始是曲首音乐材料急骤

加速,富有表现力的变化再现),No.5(第12小节开始出现重叠三度,曲中首次出现*forte*)以及No.6(“中间段”扩展的、宣叙调式的旋律之后,曲终的第9小节又再现了乐曲开始处的音群)。根据报道,最后一首曲子的写作受到1911年5月21日举行的古斯塔夫·马勒葬礼的影响。人们可以将这一事件联系到贯穿全曲的“钟声”,还有第3—4小节半音下行产生的“怜悯”的暗示。

《钢琴组曲》Op.25

后来的两部钢琴套曲Op.23和Op.25记录了用音列作曲的早期阶段。清唱剧《天梯》的创作中断了(该作品只留下片段),完稿的只有Op.23、24(《小夜曲》)和25。这三部套曲的创作日期也很接近。《钢琴组曲》Op.25和这个时期的其他作品的创作日期(有选择的)可以列出如下:³

1917-1918	创作《天梯》(片段),更多的作品片段还有:钢琴曲,室内乐作品。
1919	一首用泰戈尔的诗(《我感觉,满天星斗》)写的室内乐伴奏歌曲的片段。
1920年7月8日	《钢琴曲5首》Op.23/2(第一稿,片段)。
1920年7月9日	两首钢琴小品的片段
1920年7月9日	《钢琴曲5首》Op.23/1(第一份完整手稿和复印稿)。
1920年7月26日	《钢琴曲5首》Op.23/4(第1—14小节的第一份完整手稿)。
1920年7月27日	《钢琴曲5首》Op.23/2(进一步的草稿和第一份完整手稿)。
1920年8月3日—6日	创作《小夜曲》Op.24.
1921年6月	创作《天梯》。
1921年7月24日—29日	Op.25/1“前奏曲”(第一份完整手稿)。
1921年9月—1922年	创作《小夜曲》Op.24和《天梯》,改编巴赫的作品,以及创作各种应时作品和片段。
1923年2月6日—9日	《钢琴曲5首》Op.23/3(第一份完整手稿)。

- 1923年2月10日—13日 《钢琴曲5首》Op.23/4
(继续1920年7月的草稿)。
- 1923年2月13日—17日 《钢琴曲5首》Op.23/5
《圆舞曲》(第一份完整手稿)。
- 1923年2月23日 《钢琴组曲》Op.25/4
《间奏曲》(第一份完整手稿)。
- 1923年2月23日—27日 《钢琴组曲》Op.25/2
《加沃特舞曲》(第一份完整手稿)。
- 1923年2月23日—3月2日 《钢琴组曲》Op.25/3
《缪塞特舞曲》(第一份完整手稿)。
《钢琴组曲》Op.25/5
《小步舞曲》(第一份完整手稿)。
- 1923年3月2日—8日 《钢琴组曲》Op.25/6
《吉格舞曲》(第一份完整手稿)。
- 1923年3月14日—
4月30日 《钢琴曲5首》Op.23
(清稿集成)。
- 1923年3月 《钢琴组曲》Op.25
(两份清稿:一份完成,另一份未完成)。
- 1923年3月11日—
4月14日 完成《小夜曲》Op.24。
- 1923年4月14日 开始创作《管乐五重奏》Op.26。

《钢琴组曲》Op.25作为第一部建立在单一音列上的完整12音的体系作品而闻名。其他的一些作品,虽然简单得多(只有音列的基本型,没有移调),但也应用了12音技术,例如Op.23/5《圆舞曲》(写于1923年2月13日—17日)和Op.24/4《14行诗》(1922年10月8日草稿,1923年3月16日—29日完成)。而Op.23和《小夜曲》的其余乐章则用了另一种作曲手法,勋伯格曾经称之为“音高作曲法”;换句话说,就是用“音组”——少于或者多于12音——构成复杂程度不同的各种音列组合。根据最近提出的证明(西夏特,第55页起),《小夜曲》Op.24的第三首《变奏曲》——建立在14个音列上——应该被认为是“第一首完全用音列技术写的曲子”;这个乐章完成于1920年8月3日。《钢琴组曲》Op.25的《前

奏曲》写于1921年7月24日—29日,是第一个独立的12音乐章。早期的音列技术看来经历过一段时间的实验:完全的12音音列结构与非12音的音组并存,期间散布着不完整的音组用法;这种作曲技法的发展决不能理解为是直线进行的。

《钢琴组曲》Op.25中的12音音列是E-F-G- \flat D- \flat G- \flat E- \flat A-D-B-A- \flat B。这个音列根据所谓“六音列转位组合”的规则构成(其中,基本音列分成的两个六音组分别与它们的某一种移调转位之间没有任何共同音;也就是说,把它们组合在一起,就成为一个12音整体)。后来,勋伯格用各种方法运用这种技术,虽然它对Op.25勋伯格中的音列结构还没有任何影响。这个音列的特点之一是三全音,在音列的第一和最后一个音之间(E- \flat B),同样还有第三-四音之间(G- \flat D)和第七-八音之间(\flat A-D)。由于在整部组曲中,只用了四种基本形式的三全音移调,所以这三个三全音始终保持它们的“音级”。这种特殊的技法也被用来将音列联系在一起(音列的所有八种形式都开始和终止在E或者 \flat B),它在《吉格舞曲》的陈述中尤其得到了强调。《缪塞特舞曲》中G- \flat D形成的孤立的持续低音也可以用音列技术解释。最后,音列内的三全音把音列分割为三个四音片段,最后一个片段构成B-A-C-H(巴赫)动机的逆行(英文名为 \flat B-A-C-B)。这个类似动机的音组在《钢琴组曲》Op.25中被用于很多不同的作曲目的。

这部作品中出现“向巴赫致敬”的动机并非偶然。《组曲》向前古典音乐形式的回归(从风格化的舞曲类型到独立的细节特征,例如《缪塞特舞曲》中的持续低音或者《加沃特舞曲》的弱起 $\frac{3}{4}$ 拍节奏),使它成为20世纪20年代新古典主义的典型代表。与某些勋伯格的辩护者们声称的相反,作曲家为这一运动作出的贡献不仅有这部《组曲》,而且有他那篇时常被引用的短文《民族音乐》(1931年),其中说道:“我的老师们,首先是巴赫和莫扎特,其次是贝多芬、勃拉姆斯和瓦格纳。”⁴提及这两个名字示意了一种等级的划分,勋伯格自己明确地指出18世纪的音乐对他的(新)艺术取向的影响。

12音技术本身是“稳定化”过程的一部分,后者阿多诺和埃斯勒都认为是第一次世界大战以后十年中所有艺术的共同特点。较轻的音响、复古的表演形式和情调,同时又带有讽刺意味的与现实的疏远,以及用严格的技法结构来表达,这一切都可以在勋伯格的作品中(同时也在斯特拉文斯基的作品中)发现。这类音乐的特征无疑与视觉艺术的“新客观主义”和魏玛/

德绍“建筑学校”的钢化玻璃结构有密切的关系。显然《钢琴组曲》Op.25首演于1923年10月20日布拉格“私人音乐演出协会”的一次音乐会,由爱德华·斯图尔曼演奏。在维也纳的第一次演出是1924年2月25日于维也纳音乐厅的中大厅,演奏者也是斯图尔曼。

《钢琴曲》Op.33a/33b

《钢琴组曲》Op.25是第一部尝试用全新作曲方法创作的作品,之后,勋伯格将这种方法系统地(甚至比1909年的自由无调性方法更系统)用在更大型的音乐表演组合中,并且更加复杂。首先是器乐室内乐(1923年至1924年的单一音色的《管乐五重奏》Op.26,然后是1924年至1925年的加了钢琴的七重奏《组曲》Op.29,接着是1927年春天的《弦乐四重奏》Op.30),还有室内乐组加声乐(1925年至1926年的Op.27和Op.28);之后是1926年至1928年的一部大型管弦乐总谱《变奏曲》Op.31,它成为12音技法的大全;最后是1928年至1929年的歌剧《日复一日》Op.32和《摩西与亚伦》。

新作曲技法经历了一个不断试验、适用和掌握的过程,以此为背景才可能理解《钢琴曲》Op.33a/33b。这些曲子给人的突出感觉是极其纯熟的音列技术应用。人们常常注意到它们在音色和声部安排方面与勃拉姆斯晚期的抒情钢琴曲之间的相似处。

《钢琴曲》Op.33a是特别为环球版以《时代音乐》为标题出版的现代钢琴曲选集最后一卷写的。它开始于1928年12月,1929年4月完成。1930年1月29日,埃里希·伊托尔·卡恩在法兰克福的一次音乐会上演奏了这部作品,作曲家也在场,这是目前我们知道的该作最早的演出。

这首曲子的曲式显然以传统的奏鸣曲式为基础(呈示部中主部主题从第1小节起,副部主题从第14小节开始;展开部从第25小节起;变化再现部从第32小节起)。音列是 $\flat B-F-C-B-A-\sharp C-\sharp F-\sharp D-G-D-\flat A-E$,按照“六音列转位组合”的原理构成。其中,对应的前后两个六音列P-O和I-5之间没有共同音,因此它们结合成一个12音整体。乐曲中有意识地使用了这个音列的特点,例如第15小节起,这里两个六音列同时出现,没有产生禁用的八度重复。这个音列有一点引人注目(同样出现在和弦结构中),就是其中的四度音程(转位后就是五度音程)。五度音程的重要性也表现在音列结构及其移调的选择上。这首曲子用了下列结构和移调:P-O、P-7、P-2

(也就是 $\flat B, F$ —— $\flat B$ 的上方五度音和 C —— $\flat B$ 上方五度音的上方五度音:准确地与音列的前三个音高对应);I-O、I-5、I-7(也就是 $\flat B$ 和它的上下五度音: $\flat E$ 和 F);同样还有R-O和R-7以及RI-O和RI-5(译注:P=prime,基本音列;I=inversion,基本转位音列;R=retrograde,逆行音列;RI=retrograde inversion,转位逆行音列)。注意到这些音列的移调如何分布在乐曲的曲式结构中是有帮助的。呈示部只用了P-O和I-5以及它们的逆行形式,换句话说就是一对没有移调的音列组合及其逆行。在展开部中出现五度移调,而再现部则回到开始部分的布局。这恐怕只能解释为是一种调性遗风:开始和结束在相同的调性上。⁵或者说,这可能是12音“调性”思维。

《钢琴曲》Op.33b是特别为亨利·科威尔在旧金山出版的《新音乐》期刊写的,发表于1932年4月。第一份完整手稿的日期是1931年10月8日至10日(那段时间勋伯格还创作了《电影场景伴奏》Op.34和男声《合唱曲6首》Op.35,并开始写《摩西与亚伦》)。这首曲子的12音音列是 $B-\sharp C-F-\flat E-A-\sharp G-\sharp F-\flat B$ (译注:原文错写为 $\flat E$)- $G-E-C-D$ 。在乐曲进行中(例如第21小节起)个别音级(尤其是音列中的第2和第4音之间,不过也发生在第7和第11音之间)出现的顺序互换,是为了构成新的动机。这个音列同样根据“六音列转位组合”的原理构成,这里是P-O和I-5成对。此外,Op.33b只用了这一对音列和它们的逆行形式。

《钢琴曲3首》(1894)

本书最后的附录是写于1894年、出版过的早期作品《钢琴曲三首》。这些年轻时的作品精神上完全是勃拉姆斯式的,并且有一些缺点。然而,作为在维也纳这样一个有着丰富的音乐传统的城市艰难地开始创作生涯的历史记录,它们有很大的启发意义。

钢琴写法的思考

勋伯格所有的钢琴作品中与勃拉姆斯的抒情钢琴曲在风格上的相似性从最早期就有明显的表现并持续存在,只有“前古典”的《钢琴组曲》Op.25例外。这种相似性尤其明显地表现在钢琴写法的各方面。勋伯格尽管并非钢琴家,在钢琴写作方面还是有一个重要的技术创新:就是钢琴泛音的利用。这个技术最早出现在《海滩之歌》中,用来渲染歌词的意境。之后,这种手法在Op.11的第一首曲子中为有历史意义的“分解区”提供了基础音响。⁶为了准确地标记出不受小节线约束的复杂节奏,勋伯格在Op.25(还有大约写于同时

的 Op.23)中引进了一些附加符号,并在前言中做了解释。⁷这些符号借用自古典文学和德国文学中的部分韵律符号,被用来标记长音、短音和重音,以及它们的组合。它们首先是用来确定小节内非常规的重音(或者非重音),即弹成“好像落在强拍上”(或者是“好像落在弱拍上”)。这样,勋伯格可以清楚地标记出“独立于常规拍”和“独立于主题及其分段中的方整性拍子”的节奏。他在自己的短文《民族音乐》中说,这是从他的“大师老师”巴赫和莫扎特学到的。例如,在 Op.25 的《吉格舞曲》第 1 小节中,拍号为 $\frac{3}{2}$,用这类重音符号帮助,将八个八分音符按 3+2+2+1 分组。用这些符号还可以区分在同一拍号下左右手完全不同的节奏。例如,Op.25 的《前奏曲》第 22 小节,拍号为 $\frac{3}{8} + \frac{1}{8}$ 。使用这类标记重音与非重音,区分了右手 3+3+2 的十六分音符节奏和“正常的”左手 2+2+2+2 的十六分音符节奏。

勋伯格从美学和他的记谱理论出发⁸,在以下两者之间作出了区别:取决于音高和时值的“音乐思维”,和这种思维的表达与实现(通过音色、力度、连断奏、速度、长强音等等)。“真正的音乐思维永远由音高和时间分割之间的关系决定。另一方面,其他所有的因素如(力度、速度、音色以及由它们产生的性格、清晰度、效果等等)实际上只是表现手段,用来使音乐思维可以被理解,所以它们是可变的。”(勋伯格,1926)即便勋伯格完全意识到历史上对“表现”问题的性质已有定论(而且他也承认过度严格的记谱有危险),他显然还是置身于从 18 世纪以后越来越明显的潮流中,也就是把与音乐作品的表演有关的所有方面用尽可能最全面、精确和终极的记谱法固定下来。“不完善的记谱造成表演的问题,也导致需要诠释”(勋伯格,1934 年后)。因此,精确记谱的目的是最忠实地传达作者的“意图”与作品的独特个性,其方法是将整个表演指示的领域视为“作品”不可分割的一部分。对表演者的要求是正确地表现出精确记录的乐谱;表演者应该“复活”作品,并且抵制“流露自己的个性”的冲动(勋伯格,1917 年后)。在写于 1923 年至 1924 年未完成的《系列讲座》中,勋伯格对这个问题有更准确的论述:“再现音乐作品的最高准则必须是:音响再现作曲家所写的,做到每一个音都清楚可辨。每一个细节,无论是同时还是分别出现的,都处于这样一种关系:任何瞬间都没有一个声部允许掩盖其余声部。不过同时,与此相对的是,它们又都必须互相有明显的不同。”还有:“不可否认的是,也需要一定程度的节奏与速度的活力,乐句表

达的某种力度层次,对比、配合和衔接,速度与力度的积累、发展,目的明确的表情紧张度的增强与松弛——在使人们能够理解作曲家的乐思及其发展的努力中,上述所有因素的作用不容小觑。”

作曲家演奏自己的作品时,注意力首先集中在力度、发音方法和速度,也就是“表现手段”的处理。这点在勋伯格作品的诠释者们的评论中同样得到强调(译注:articulation 通常我们译“连断音”,即时值,此处显然不是,因为勋伯格对表演其作品的首要原则就是“音高与时值永恒不变”,所以此处指“发音方法”,即音质)。对于勋伯格来说,这些都是可变的。当鲁道夫·科利施 1922 年 5 月在法兰克福演奏贝多芬和雷格的小提琴协奏曲时,他在寄给勋伯格的音乐会节目单上写道:“用你的速度标记和你绝大部分的力度标记。”⁹同样,莱奥纳德·施泰因也报道说,在他为电台广播演奏《钢琴曲 3 首》Op.11 后,勋伯格的反应是:“你弹得挺好,不过你需要更多地注意力度标记。”帮助爱德华·斯图尔曼练习 Op.11 甚至导致勋伯格对记谱做了修正,并用在 1924 年的新版中;突出的是,这些改动都涉及力度和发音方法。“当他第一次听我弹 Op.11 时,他在首版谱上做了一些小的修改。他增添了几处‘加重音’标记和‘不用踏板’的指示,等等。”¹⁰在埃尔瑟·C. 克劳斯有关勋伯格听她排练的热情洋溢的报道中,我们读到:“与勋伯格一起工作是极其令人兴奋的;他理解所有声部的功能和所有的乐器;他也知道如何开始音乐表现,然后使技术和句法都升华到顶峰,这足以展现出音乐的美与深度。对他而言,没有什么足是足够敏感和抒情的。同时,还要有罕见的强有力的戏剧性……”还可以对比勋伯格自己关于演奏教学的评论:“主要的是,……在演奏和表现中不要忽视常常是同时进行的任何个别声部;要能够听见、跟随和演奏出其中每一个作为独立力度整体的声部;断音要越短促越好,连音则尽可能气息长和抒情,滑音要优美连贯。首要的是:总是从心灵深处唱出来,坚信歌唱性的重要;但是又要尽可能少用踏板,否则会使复调织体模糊不清。”此外,还有对基本速度和必然需要运用的自由速度之间关系的重要说明:“演奏勋伯格的作品时常犯的错误是速度……他自己对这点非常严格,无论有什么样的技术性困难,由节拍器设定的基本速度必须准确地做到并保持;速度的改变不能任意选择,而应该从基本速度自然发展出来;这里,节拍器是不可替代的参照标准。”¹¹鲁道夫·科利施将这种音乐与作曲实践的观念(或者说这种植根于音乐传统的有关音乐“表达”的看法)称为“维也纳表现主义”:“当

然,正是表现主义因素导致了所谓的‘自由节奏’:严格速度的放松。……勋伯格是真正杰出的表现主义作曲家。就是说,他继续了我们西方音乐中的‘维也纳表现主义’,而这点对于如何演奏这类音乐有着决定性的作用……”¹²科利施所说的“自由节奏”自然指所谓自由(不严格)的伸缩性;在上述引文中勋伯格自己也谈到“节奏与速度的活力”。“表现主义作曲家”这个称谓不应被误解:它意指对表现特征的诠释模式,这些音乐特性已经写在作品中,诠释者的任务是灵活、敏感地再现和传达它们。勋伯格的艺术观念深受19世纪的艺术作品自律论美学影响,其中无疑包括作者优先于诠释者,换句话说,“作品”优先于“诠释”。

莱因霍尔德·布林克曼
(莫滕·索尔维克译)

1. 西奥多·W.阿多诺:《勋伯格的钢琴作品》,发表于《论文集》,第18卷(美茵河畔的法兰克福,1984年),第422页。

2. 参见莱因霍尔德·布林克曼:《阿诺德·勋伯格的<钢琴曲3首>Op.11——勋伯格早期无调性作品的研究》(威斯巴登,1969),第2页起。

3. 参见玛蒂娜·西奇阿特:《阿诺德·勋伯格的12音技法的形成》(美茵茨等地,1990),第205页起。另参见GA4B(即《阿诺德·勋伯格作品全集》卷4B:《钢琴独奏曲、评论报道、草

稿、片段稿》,莱因霍尔德·布林克曼编辑,美茵茨/维也纳,1975),第21页和第30页。

4. 参见阿诺德·勋伯格:《风格与思想——音乐论文集》,伊万·沃捷克编辑(美茵河畔的法兰克福,1976),第253页。

5. 参见乔治·珀尔:《序列作曲与无调性》(伯克利,洛杉矶,1977年4月),第115页。

6. 关于勋伯格是否是从赫尔曼·冯·亥姆霍兹的《听觉音响学》中的实验报告了解到谐振共鸣现象以及如何如何在钢琴上产生它(这点他在他的《和声学》初版,1911年,第18页勋伯格的一条脚注中有描述),这个问题尚未有答案。

7. 参见鲁道夫·斯蒂芬:《有关“莫扎特与勋伯格”论题的思考》,发表于《20世纪音乐中的莫扎特——形式美学与作曲技法问题》,沃尔夫冈·格拉泽与齐格弗里德·毛瑟编辑(拉伯,1992),第105页起。

8. 以下参见赫尔曼·达努斯:《音乐的诠释》(即《新音乐学手册》,第11卷)(拉伯,1992),第27页和第271页起;此处还可以看到勋伯格言论的参考资料。

9. 鲁道夫·科利施:《贝多芬音乐的速度与性格》,瑞加娜·布什与大卫·萨茨编辑(慕尼黑,1992)(即《音乐的观念》,第76、77卷),第105页。

10. 冈瑟·舒勒:《与斯托伊尔曼对话》,发表于《新音乐透视》III,1(1964),第33页。

11. 埃尔瑟·C.克劳斯:《阿诺德·勋伯格的钢琴作品》,发表于《柏林国家科学院教会与学校音乐年鉴》IV(1930/31),第24到25页。

12. 鲁道夫·科利施:《讨论》,发表于《阿诺德·勋伯格学会期刊》,卷VIII, No.1(1984年6月),第70页。

VORWORT

Arnold Schönbergs Klavierwerk, an Umfang ein eher schmales Œuvre, ist in den letzten Jahrzehnten in das „klassische“ Konzertrepertoire aufgenommen worden. Das war vor allem das Werk konzertierender Musiker. Nach dem Vorgang von Eduard Steuermann und Else C. Kraus haben Pianisten wie Glenn Gould, Maurizio Pollini oder Claude Helffer (und viele andere) die fünf Folgen von Stücken – die Opera 11, 19, 23, 25 und 33a/b – in ihren Konzerten und Einspielungen als ein historisch wie ästhetisch bedeutendes Ganzes vorgestellt. Insbesondere das Programmieren dieser Opera in Konzerten zusammen mit „großen“ Sonaten Beethovens hat einem weiten Hörerkreis die Einschätzung vermittelt, sie stellten einen klassischen Gegenstand dar.

Schönberg selber war kein Pianist. Trotzdem nutzte er an den zwei entscheidenden Wendepunkten seiner kompositorischen Entwicklung das Klavier als „Pionierinstrument“. Theodor W. Adorno hat diesen Gedanken – Paul Bekker folgend und unter Hinweis auf Bach, Beethoven, Schumann, Brahms und Chopin – auf Schönberg angewandt und zu einer generellen Aussage geweitet: *Die gesamte Geschichte der neueren Musik hindurch war das Klavier, wohl wegen des physischen Kontakts, der unmittelbaren Kontrollierbarkeit des für Klavier Gedachten, den Komponisten am nächsten. Dort folgten sie ungehemmt von umständlichen, nicht sogleich erreichbaren Apparaturen ihrer Phantasie und sagten das noch nicht Gesagte gleichsam sich selbst vor.*¹ In diesem Sinne sind Schönbergs Opera 11, 19, 23 und 25 in der Tat Werke, die Geschichte „gemacht“ haben, es sind exemplarische Kompositionen, die exemplarische Momente der jüngsten Musikgeschichte dokumentieren, Momente, die mit Schönbergs persönlicher Entwicklung als Komponist verbunden sind. (Aus verlagsrechtlichen Gründen kann das Opus 23 leider nicht in diesem Band aufgenommen werden.)

Opus 11

Die *Drei Klavierstücke* Op. 11 wurden 1909 komponiert, am Wendepunkt vom tonalen zum atonalen Idiom, entstehungsgeschichtlich verschränkt mit den *George-Liedern* Op. 15 und den *Fünf Orchesterstücken* Op. 16. Die Daten für das Opus 11 und seinen Werkumkreis stellen sich wie folgt dar:²

März 1907 bis	
Juli / August 1908	<i>Zweites Streichquartett</i> Op. 10
Frühjahr 1908 bis	
Frühjahr 1909	<i>George-Lieder</i> Op. 15
8.II.1909	Lied <i>Am Strande</i>
19.II.1909	Op. 11/1 (Enddatum)
22.II.1909	Op. 11/2 (Anfangsdatum)
28.II.1909	Op. 15/15
Mai bis August 1909	<i>Orchesterstücke</i> Op. 16
9.VI.1909	Op. 16/1 (Partitur, Enddatum)
15.VI.1909	Op. 16/2 (Partitur, Enddatum)
1.VII.1909	Op. 16/3 (Partitur, Enddatum)
18.VII.1909	Op. 16/4 (Partitur, Enddatum)
7.VIII.1909	Op. 11/3 (Enddatum)
11.VIII.1909	Op. 16/5 (Partitur, Enddatum)
27.VIII. – 4.X.1909	<i>Erwartung</i> Op. 17

Der Schritt zur Atonalität erscheint, motiviert als Spiegelung eines Textes, zuerst im vokalen Schlußsatz des *Zweiten Streichquartetts* Op. 10 und in Liedern des Opus 15, er wird mit Stefan Georges Lyrik emphatisch als Schritt zur *Luft von anderem Planeten* interpretiert. Die *Klavierstücke* Op. 11 dann sind das erste rein instrumentale Werk von Schönbergs sogenannter „freier Atonalität“; sie sind zudem seine frühest publizierten atonalen Kompositionen (die Partitur zum *Streichquartett* Op. 10 erschien 1909 nur im Selbstverlag) und haben dementsprechend öffentlich Wirkung getan. Auf sie folgt kompositorisch die Übertragung

der neuen Sprachmittel auf das große Orchester (Opus 16), dann auf die Bühne (Opus 17). Und dies erinnert in der Tat an die ähnlich gestufte, expandierende Folge bei Beethoven mit den *Eroica-Variationen* Op. 35 für Klavier von 1802, dann der *Eroica-Symphonie*, schließlich dem *Fidelio*.

Die drei Stücke des Opus 11 bilden einen zusammenhängenden Zyklus. Das monothematische erste Stück ist mit dem reprisenartig als Steigerung wiederkehrenden Beginn ein veritabler „Kopfsatz“, ganz aus dem Geist der Wiener Sonaten-Tradition gestaltet. Sein Anfang, mit liedhaft gerundetem Thema und dem strukturell, harmonisch, farblich und lagenmäßig extrem kontrastierenden „Auflösungsfeld“ (T. 12ff.), das am dynamischen Höhepunkt T. 50–52 aufgegriffen, integriert und als akkordischer „Fleck“ im Schluß-Takt 64 blitzhaft erinnert wird – dieser außerordentliche Anfang mit seinen musiksprachlichen und formalen Konsequenzen läßt das Stück als eine Komposition „über“ das Thema Atonalität erscheinen. Es ist ein Stück, das seine eigene geschichtliche Position thematisiert und kompositorisch reflektiert. Das ruhige zweite Stück (und Schönberg wollte, daß es extrem langsam gespielt werde) mit seinen zwei lyrischen Themenkomplexen (T. 1ff., 29ff.) ist ein typischer Adagio-Mittelsatz; es ist harmonisch traditioneller als die beiden anderen. (Ferruccio Busoni hat es in den Jahren 1909–10, entsprechend seiner eigenen pianistischen Ästhetik, „konzertmäßig“ bearbeitet.) Das dritte Stück endlich, in enger Nachbarschaft zum Orchesterstück *Peripetie* Op. 16/4 komponiert und in der Folge seiner kontrastierenden „Momente“ auf das Monodrama *Erwartung* vorausweisend, ist beides: neue atonale Struktur und traditionelles Kehraus-Finale. Das Opus 11 wurde am 13. Januar 1910 von Etta Werndorff in einem Schönberg-Konzert des Wiener „Verein für Kunst und Kultur“ uraufgeführt.

Opus 19

Die *Sechs Kleinen Klavierstücke* Op. 19 sind 1911 entstanden, die ersten fünf im Februar (vermutlich alle an einem Tag, dem 19. Februar), das letzte am 17. Juni. Das war die Zeit der Niederschrift der *Harmonielehre*. Zudem gab es das mehrjährige Projekt der *Glücklichen Hand* Op. 18 und die Arbeit an der Vollendung der *Gurrelieder*. Das Adjektiv „klein“ im Werktitel der sechs Stücke hat eine geschichtliche Dimension. Neben den unvollendet gebliebenen Stücken für Kammerensemble vom Februar 1910 repräsentiert nämlich das Opus 19 den Typus des „kurzen Stücks“. Im Sinn der literarischen Poetik des 19. Jahrhunderts (Schlegel, Novalis) sind es „Fragmente“, oder „Aphorismen“, musikgeschichtlich stehen sie in der Folge der Beethovenschen *Bagatellen*, der Chopinschen *Préludes* und der Schumannschen zu Zyklen gebundenen lyrischen Bilder, des *Carnaval* zum Beispiel. Eine expressionistische Ästhetik versteht diese konzentrierten Miniaturen als komprimierte, auf einen Augenblick zusammengedrückte lange Werke. Schönbergs Begleittext

zum Partitur-Erstdruck (1924) der *Streichquartett-Bagatellen* Op. 9 von Anton Webern könnte direkt auf sein eigenes Opus 19 bezogen werden (vielleicht sogar eher auf dieses denn auf Weberns Opus 9): *Man bedenke, welche Enthaltensamkeit dazu gehört, sich so kurz zu fassen. Jeder Blick läßt sich zu einem Gedicht, jeder Seufzer zu einem Roman ausdehnen. Aber einen Roman durch eine einzige Geste, ein Glück durch ein einziges Aufatmen auszudrücken: solche Konzentration findet sich nur, wo Webleidigkeit in entsprechendem Maße fehlt.*

Die Selbsterklärungen des Schönberg-Kreises sahen Kürze, Schrumpfung der Formen in den Werken um 1910 als eine notwendige kompositorische Reaktion auf den Wegfall der architektonischen Kraft der Tonalität. Doch sind im Opus 19 durchaus solche architektonisch-formalen Strategien erkennbar. Da ist die Klangzentrum-Technik in den drei Stücken Nr. 2 (mit der am Schluß „unterwanderten“ zentralen Terz g–h), Nr. 3 (mit der transponierten Wiederkehr des Anfangsakkords im Schlußtakt) und Nr. 6 (mit dem wiederholten geteilten Sechsklang). Und da sind die betont „schließenden“ Schlußabschnitte in Nr. 1 (mit dem volltätig-vollgriffigen T. 13, nach der Fermate und erstmals im *mezzoforte*), Nr. 2 (ab T. 7 mit der Wiederkehr der Hauptterz, *gut im Takt*, nach dem lang gehaltenen, volltönigen Klang am Ende von T. 6), Nr. 4 (mit der radikal beschleunigten und im Ausdruck veränderten Wiederkehr des Beginns ab T. 10), Nr. 5 (die doppelten Terzen ab T. 12, mit dem ersten *forte* des Stücks) und Nr. 6 (mit der Wiederkehr der Anfangskonstellation im Schlußtakt T. 9 nach dem melodisch-rezitativisch ausgreifenden „Mittelteil“). Gemäß der Überlieferung ist dieses letzte Stück unter dem Eindruck des Begräbnisses von Gustav Mahler entstanden, das am 21. Mai 1911 stattfand. Man mag den durchgehenden „Glockenton“ und die *miserere*-Allusion der Halbtonformeln in T. 3–4 auf diesen Anlaß beziehen.

Opus 25

Die nächsten beiden Klavier-Zyklen Opus 23 und 25 dokumentieren die Frühphase des Komponierens mit Reihen. Die Arbeit am Oratorium *Die Jakobsleiter* läuft aus (das Werk bleibt Fragment) und verschränkt sich mit der Komposition der Opera 23, 24 (der *Serenade*) und 25, und die Entstehung dieser drei Zyklen wiederum ist chronologisch eng verzahnt. Die Entstehungsdaten für die *Suite* Op. 25 und ihren Werkumkreis stellen sich dabei (in Auswahl) wie folgt dar:³

- | | |
|----------------|---|
| 1917 bis 1918 | Arbeit an <i>Die Jakobsleiter</i> (Fragment), weitere Fragmente: Klavierstück, Kammermusikwerke |
| 1919 | Fragment eines Liedes mit Kammerensemble nach Tagore („ <i>Ich fühle, daß alle Sterne</i> “) |
| 8.VII.1920 | <i>Klavierstück</i> Op. 23/2 (fragmentarische Erstfassung) |
| bis 9.VII.1920 | Fragmente von zwei Klavierstücken |

- 9.VII.1920 *Klavierstück* Op. 23/1 (Erstniederschrift und Abschrift)
- 26.VII.1920 *Klavierstück* Op. 23/4 (Erstniederschrift T. 1–14)
- bis 27.VII.1920 *Klavierstück* Op. 23/2 (weitere Skizzen und Erstniederschrift)
- 3.–6.VIII.1920 Arbeit an der *Serenade* Op. 24
- Juni 1921 Arbeit an *Die Jakobsleiter*
- 24.–29.VII.1921 Op. 25/1 *Präludium* (Erstniederschrift)
- September 1921
bis 1922 Arbeit an der *Serenade* Op. 24 und an *Die Jakobsleiter*, den Bach-Bearbeitungen sowie diversen Gelegenheitswerken und Fragmenten
- 6.–9.II.1923 *Klavierstück* Op. 23/3 (Erstniederschrift)
- 10.–13.II.1923 *Klavierstück* Op. 23/4 (Fortsetzung von Juli 1920)
- 13.–17.II.1923 *Klavierstück* Op. 23/5: *Walzer* (Erstniederschrift)
- bis 23.II.1923 Op. 25/4 *Intermezzo* (Erstniederschrift)
- 23.–27.II.1923 Op. 25/2 *Gavotte* (Erstniederschrift)
- 23.II. –
2.III.1923 Op. 25/3 *Musette* (Erstniederschrift)
Op. 25/5 *Menuett* (Erstniederschrift)
- 2.–8.III.1923 Op. 25/6 *Gigue* (Erstniederschrift)
- 14.III. –
30.IV.1923 *Klavierstücke* Op. 23 (Sammelreinschrift)
- März 1923 Op. 25 (zwei Reinschriften: eine vollständig, eine unvollständig)
- 11.III. –
14.IV.1923 Komposition der *Serenade* Op. 24 fertiggestellt
- 14.IV.1923 Beginn der Arbeit am *Bläserquintett* Op. 26

Bekanntlich ist die *Suite für Klavier* Op. 25 das erste auf einer einzigen Reihe basierende, vollständig zwölftönige Werk. Zwölftönig, wenn auch mit weitaus einfacherer Technik (Grundformen der Reihe, ohne Transpositionen), sind auch der *Walzer* Op. 23/5 (komponiert 13.–17.II.1923) und das *Sonett* Op. 24/4 (entworfen am 8.X.1922, komponiert 16.–29.III.1923). Andere Sätze aus Opus 23 und aus der *Serenade* folgen einem Prinzip, das Schönberg einmal *Komponieren mit Tönen* nannte, das heißt: sie nutzen *Sets*, Reihen mit weniger oder mehr als zwölf Tönen, und zwar in unterschiedlichen Graden reihentechnischer Durchkonstruktion. Nach neuester Kenntnis (Sichardt, S. 55 ff.) haben die *Variationen*, Nr. 3 aus der *Serenade* Op. 24, mit ihrer vierzehntönigen Reihe, als *erstes reihentechnisch vollständig durchkonstruiertes Stück* zu gelten; die Komposition dieses Satzes wurde am 3.VIII.1920 beendet. Der erste zwölftönige Einzelsatz ist das *Präludium* der *Klaviersuite* Op. 25, datiert 24.–29.VII.1921. Die Frühphase der Reihentechnik stellt sich also als ein Experimentierfeld dar: vollkommene reihentechnische Durchkonstruktion mit zwölftönigen

wie nicht-zwölftönigen *Sets* mischt sich mit nicht vollständiger *Set*-Anwendung – die Entwicklung ist keinesfalls geradlinig.

Die Zwölftonreihe der *Suite* Op. 25 lautet E–F–G–Des–Ges–Es–As–D–H–C–A–B. Die Reihe unterliegt dem Prinzip der *inversional hexachordal combinatoriality* (gemäß dem die korrespondierenden Hexachorde der Grundreihe und einer Umkehrungs-Transposition keinen Ton gemeinsam haben, also wiederum ein Zwölfton-Aggregat ergeben), das Schönberg später durchwegs anwendet. Doch hat dies im Opus 25 (noch) keine reihentechnisch-kompositorischen Konsequenzen. Charakteristisch für diese Reihe sind die Tritoni zwischen erstem und letztem Reihenton (E–B), sowie den Tönen 3–4 (G–Des) und 7–8 (As–D). Da Schönberg in der gesamten *Suite* nur Tritonus-Transpositionen der vier Grundformen verwendet, bleiben diese drei Tritoni durchwegs als Tonqualitäten (*pitch classes*) erhalten. Das wird kompositorisch für direkte Reihenanschlüsse genutzt (alle acht verwendeten Reihenformen beginnen und enden entweder mit E oder mit B), artikulatorisch besonders betont in der *Gigue*. Aber auch die Bordun-Isolierung des Tritonus G–Des in der *Musette* hat hier ihre reihentechnische Begründung. Die internen Tritoni teilen die Reihe in drei viertönige Segmente, deren letztes ein Krebs des B–A–C–H-Motivs ist. Diese quasi motivische Segmentierung wird in der *Suite* kompositorisch vielfältig umgesetzt.

Die *Hommage à BACH* ist in diesem Werk nicht zufällig. Mit ihrem Rückgriff auf vorklassische Formen (von den stilisierten Tanz-Charakteren bis hin zu typischen Einzelheiten, wie dem Bordun der *Musette*, oder dem 2/4-Auftakt der *Gavotte*) ist die *Suite* ein Zeugnis des für die Zwanziger Jahre bezeichnenden Neoklassizismus, dem auch Schönberg (entgegen mancher apologetischen Darstellung) huldigte. In seiner vielzitierten Notiz *Nationale Musik* von 1931 hat Schönberg selbst diese (Neu-)Orientierung seiner Kunst an der Musik des 18. Jahrhunderts durch die Berufung auf zwei Namen und eine Rangfolge deutlich gemacht: *Meine Lehrmeister waren in erster Linie Bach und Mozart; in zweiter: Beethoven, Brahms und Wagner.*⁴

Die Zwölftontechnik insgesamt ist ja Teil jener „Stabilisierung“, die Adorno und Eisler als charakteristisch für alle Künste in diesem Nachkriegsjahrzehnt angesehen haben. Der leichtere Ton, das Spiel mit den alten Formen und Charakteren, die gleichsam ironische Distanz zum Material, die technisch-konstruktive Disziplinierung des Ausdrucks, die hier bei Schönberg (wie beim gleichzeitigen Strawinsky) am Werke sind, kennzeichnen eine Musik, die völlig zu Recht in Nähe zur Neuen Sachlichkeit in den bildenden Künsten und zu den Stahl-Glas-Konstruktionen des Weimar/Dessauer Bauhauses gesehen worden ist. Die *Suite für Klavier* wurde offenbar am 20. Oktober 1923 in einem Konzert des Prager „Verein für musikalische Privat-aufführungen“ von Eduard Steuermann uraufgeführt. Die Wiener „Erstaufführung“ fand am 25. Februar 1924, ebenfalls mit Steuermann, im „Mittleren Konzerthaus-Saal“ statt.

Opus 33a und 33b

Die in der *Suite* Op. 25 erstmals komplett erprobte neue Kompositionsmethode wird von Schönberg anschließend systematisch (und noch systematischer als die der freien Atonalität von 1909) auf größere musikalische Ensembles angewendet, und sie wird zunehmend komplizierter: instrumentale Kammermusik zunächst (das homogene *Bläserquintett* Op. 26 von 1923/24, dann die *Suite* Op. 29 mit Klavier von 1924/25, später das *Streichquartett* Op. 30 vom Frühjahr 1927), dazu Kammerensembles mit Stimmen (die Opera 27/28 von 1925/26), die große Orchesterpartitur der *Variationen* Op. 31 von 1926–1928 als Zwölftonkompendium,⁵ und endlich 1928/29 wiederum die Opernbühne mit *Von heute auf morgen* Op. 32 und dann *Moses und Aron*.

In diesem Prozeß einer sukzessiven Erprobung, Aneignung und Meisterung der neuen Methode des Komponierens haben dann auch die beiden *Klavierstücke* Op. 33a und 33b ihren Platz. Souveränität in der Anwendung der Reihentechnik kennzeichnet ihre Faktur und ihren Ton. Ihre Nähe – nach Ton wie Klaviersatz – zu den späten lyrischen Klavierstücken von Brahms ist oft bemerkt worden.

Das *Klavierstück* Op. 33a ist eigens für den letzten Band der Sammlung moderner Klaviermusik geschrieben worden, welche die Universal Edition unter dem Titel *Musik der Zeit* herausgab. Das Stück wurde im Dezember 1928 begonnen und im April 1929 fertiggestellt. Als früheste Aufführung des Stückes ist bislang die Wiedergabe durch Erich Itor Kahn in einem Frankfurter Konzert vom 29. I. 1930 in Anwesenheit des Komponisten ermittelt worden.

Deutlich ist die formale Orientierung des Stückes an der tradierten Sonatenform (Exposition mit Hauptsatz T. 1ff. und Seitensatz ab T. 14, Durchführung T. 25ff., variierte Reprise T. 32ff.). Die Reihe lautet B–F–C–H–A–Cis–Fis–Dis–G–D–As–E; sie unterliegt dem Prinzip der *inversional hexachordal combinatoriality*, die jeweiligen Vordersatz-Hexachorde sowie die Nachsatz-Hexachorde von R1 und U6 (in englisch/amerikanischer Nomenklatur P-0 und I-5) haben keine Töne gemeinsam, können also zusammen wiederum ein Zwölfton-Aggregat bilden. Diese Eigenschaft der Reihe ist im Stück bewußt eingesetzt, zum Beispiel in T. 15ff., wo die beiden Reihen hexachordweise gleichzeitig ablaufen, ohne daß die verpönten Oktaven auftreten. Ein auffallendes Charakteristikum der Reihe (und daher auch der Akkordstrukturen) sind die Quartan (respektive Quinten). Diese Sonderstellung des Quintintervalls gilt auch für die Auswahl der Reihenformen und ihrer Transpositionen. Im Stück werden die folgenden Reihenformen und -transpositionen verwendet: R1, R8, R3 (also von B, der Oberquinte F und der doppelten Oberquinte C aus – was genau den drei ersten Reihentönen entspricht) – U1, U6, U8 (also von B und den beiden umgebenden Quinten Es und F aus) – dazu K1 und K8 sowie KU1 und KU6. Aufschlußreich ist die Verteilung dieser Reihentranspositionen

auf die Formteile. Die Exposition nutzt nur R1 und U6 sowie deren Krebsformen, also das nicht transponierte *combinatorial* Paar und seine Krebsformen. In der Durchführung stehen die Quinttranspositionen, die Reprise kommt zum Ausgangspunkt zurück. Das kann kaum anders denn als ein tonales Relikt, ein Beginnen mit und Zurückkehren zu einer Ausgangs-„tonart“ gesehen werden.⁵ „Tonales“ Zwölftondenken also?

Das *Klavierstück* Op. 33b wurde eigens für das von Henry Cowell in San Francisco herausgegebene Periodikum *New Music* komponiert und erschien dort im April 1932. Die Kompositionsdaten der Erstniederschrift sind 8.–10. X. 1931. (Inzwischen waren die *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene* Op. 34 und die *Sechs Stücke für Männerchor* Op. 35 komponiert, sowie *Moses und Aron* begonnen worden.) Die Zwölftonreihe des Stückes lautet H–Cis–F–Es–A–Gis–Fis–Es–G–E–C–D, im Verlauf des Stückes (z. B. T. 21 ff.) werden einzelne Töne (insbesondere 2 und 4, aber auch 7 und 11) umgestellt, um neue motivische Gestalten zu erlangen. Wiederum unterliegt die Reihe dem Prinzip der *inversional hexachordal combinatoriality*, hier zwischen R1 und U6 (englisch/amerikanisch P-0 und I-5). Im übrigen werden in Opus 33b nur dieses Reihenpaar und seine Krebsformen verwendet.

Drei Klavierstücke (1894)

Im Anhang dieser Ausgabe stehen schließlich die von Schönberg selbst nicht veröffentlichten frühen *Drei Klavierstücke* von 1894, Jugendwerke ganz in der Nachfolge von Brahms, mit manchen Unfertigkeiten, als Dokumente eines schwierigen Anfangens in einer musikalisch so traditionsbeladenen Stadt wie Wien aber doch aufschlußreich.

Pianistisches

Die Orientierung am lyrischen Klavierstück Brahms' scher Prägung, die hier sehr früh deutlich wird, ist eine Konstante, die – mit Ausnahme der „vorklassischen“ *Suite* Op. 25 – für alle Klavierwerke Schönbergs gilt. Das bezieht auch und insbesondere den Klaviersatz, das pianistische Element, ein. Allerdings hat Schönberg, der Nicht-Pianist, gleichwohl mit dem sogenannten Klavier-Flageolett, das zuerst im Lied *Am Strande* textabbildend auftritt und dann das historische „Auflösungsfeld“ im ersten Stück aus Opus 11 klanglich bestimmt, dem Instrument eine bedeutende spieltechnische Innovation zugeführt.⁶

Für das Opus 25 (und das gleichzeitige Opus 23) hat Schönberg, um die komplizierte, vom Taktstrich unabhängige Rhythmik adäquat notieren zu können, einige Zusatzzeichen eingeführt und in einem Vorwort erläutert.⁷ Die Zeichen, die zum Teil aus der klassischen und deutschen literarischen Metrik übernommen sind, betreffen Längen, Kürzen, Akzente und deren Kombinationen, sie betreffen vor allem aber Betonungen (respektive Nicht-Betonungen), die gegen den notierten Takt stehen und *wie ein guter Takteil*

(respektive *wie ein schlechter Takteil*) gespielt werden sollen. Damit werden jene *Unabhängigkeit vom Takteil* und die *Abweichung von der Geradtaktigkeit im Thema und seinen Bestandteilen* in der Notation verdeutlicht, die Schönberg nach Auskunft des Essays *Nationale Musik* von seinen „Lehrmeistern“ Bach und Mozart gelernt haben will. Im 1. Takt der *Gigue* aus Opus 25 zum Beispiel, der 2/2 vorgezeichnet hat, wird die Gruppierung der acht Achtel als 3+2+2+1 mit Hilfe dieser Betonungs-Zeichen dargestellt. Die Zeichen ermöglichen aber auch die Unterscheidung grundsätzlich verschiedener Rhythmen, die bei einheitlicher Taktvorzeichnung gleichzeitig übereinander erklingen. Zum Beispiel ist im *Präludium* aus Opus 25 der T. 22 als 3/8 + 1/8 vorgegeben. Die Differenzierung der 3+3+2 Sechzehntel in der rechten Hand gegen die „normalen“ 2+2+2+2 Sechzehntel der linken Hand geschieht mit Hilfe des Betonungs- und Nichtbetonungs-Zeichens.

Ästhetisch wie notationstheoretisch unterscheidet Schönberg⁸ zwischen dem *musikalischen Gedanken*, der im Verhältnis von Tonhöhe und Tondauer festgelegt ist, sowie der Darstellung und dem Vortrag dieses Gedankens durch Farbe, Dynamik, Artikulation, Tempo, Agogik, etc. *Denn das wirklich Gedachte, der musikalische Gedanke, das Unveränderliche, ist in dem Verhältnis der Tonhöhen zur Zeiteilung festgelegt. Alles andere hingegen: Dynamik, Tempo, Klang und was daraus entsteht: Charakter, Deutlichkeit, Wirkung, etc. ist eigentlich nur Mittel des Vortrags, dient dazu, die Gedanken verständlich zu machen und läßt Veränderungen zu* (Schönberg, 1926). Obwohl er sich der besonderen Geschichtlichkeit des „Vortrags“-Bereiches sehr wohl bewußt ist (und obwohl er auch die Gefahren der Überbezeichnung des Notentextes klar erkannte), nimmt Schönberg betont teil an der seit dem 18. Jahrhundert immer mehr hervortretenden Tendenz, alle aufführungspraktischen Aspekte der Komposition möglichst umfassend, präzise und gleichsam endgültig zu fixieren: *Imperfection of notation causes problems of performances and causes the necessity of interpretation*. [„Unvollkommenheit der Notation verursacht Probleme bei der Ausführung und damit den Zwang zur Interpretation.“] (Schönberg, nach 1934) Präzise Notation zielt daher sowohl auf eine möglichst getreue Vermittlung der „Intentionen“ des Autors wie auf die Individualität des komponierten Werkes, wobei der gesamte Bereich der aufführungspraktischen Zeichen als Bestandteil dieses „Werkes“ gesehen wird. Vom Spieler wird korrekte Darstellung des präzise notierten Textes erwartet, er hat sich in das Werk *hineinzuleben* und dem Verlangen zu widerstehen, daß seine *Individualität sich ausleben möchte* (Schönberg, nach 1917). Schönbergs Fragment gebliebene Aufzeichnungen *Zur Vortragslehre* von 1923/24 präzisieren: *Das oberste Prinzip aller musikalischen Reproduktion müßte sein: was der Komponist geschrieben hat, auf solche Weise zum Klingen zu bringen, daß jede Note auch wirklich gehört wird und daß alles, ob es nun gleichzeitig oder ungleichzeitig klingt, in einem solchen Verhältnis zu einander steht, daß keine Stimme in keinem Augen-*

*blick die andere verdeckt, sondern im Gegenteil dazu beiträgt, daß alle sich von einander gut abheben. Und: Es soll nicht geleugnet werden, daß eine gewisse Lebendigkeit in Rhythmus und Tempo, eine gewisse Eindringlichkeit im Vortrag der Phrasen, in ihrer Kontrastierung, Gegenüber- und Nebeneinanderstellung, ein gewisser Aufbau in Tempo und Dynamik, eine zweckmäßige Verteilung des *espressivo* und seines Gegenteils nicht wenig dazu beiträgt, die Gedanken des Autors und ihren Ablauf verständlich zu machen.*

Die wenigen Berichte, die jene Interpreten geben, die mit Schönberg selbst gearbeitet haben, bezeugen denn auch, daß dessen Interesse an der Wiedergabe seiner Werke sich vor allem auf Dynamik, Artikulation und Tempo konzentrierte, auf jene *Mittel des Vortrags* also, die nach Schönbergs Wort *Veränderungen* zulassen. Als Rudolf Kolisch im Mai 1922 in Frankfurt das Beethovensche und das Regersche Violinkonzert aufführte, schrieb er als Gruß auf das Schönberg übersandte Konzertprogramm: *Mit Ihren Tempi und beinahe Ihrer Dynamik*.⁹ Ähnlich berichtet Leonard Stein über Schönbergs Reaktion nach einer Radiosendung seiner Aufführung der *Klavierstücke* Op. 11: *Gut haben Sie gespielt, aber Sie müssen mehr auf die Dynamik achten*. Die Arbeit mit Eduard Steuermann am Opus 11 ließ Schönberg gar Klarstellungen in der Notation vornehmen, die in den Neudruck von 1925 aufgenommen wurden, charakteristischerweise betrafen diese Revisionen ebenfalls Dynamik und Artikulation: *When he heard me play the Opus 11 for the first time, he made some slight changes in the first edition. He added some marcato signs, indications "without Pedal", etc.*¹⁰ [„Nachdem er mich das Opus 11 zum ersten Mal spielen gehört hatte, nahm er kleinere Änderungen im Erstdruck vor. Er ergänzte Marcato-Zeichen, Angaben wie *ohne Pedal* etc.“] Und in dem enthusiastischen Bericht von Else C. Kraus über ihre Proben mit Schönberg lesen wir: *Es ist die größte Anregung mit Schönberg zu arbeiten, er kennt die genauen Funktionen der Stimmen und aller Instrumente, versteht es, sie immer vom musikalischen Ausdruck ausgehend bis ins Höchste zu steigern, durch diese kleinfältig mühevollen Arbeit eine Sublimierung der Technik und der Phrasierung erreichend, die allein der Schönheit und Tiefe dieser Musik die Wirkung gibt. Nichts ist ihm zart und lyrisch genug. Daneben eine seltene stählerne Dramatik... Und (man vergleiche Schönbergs eigene Äußerungen zur Vortragslehre): die Hauptsache ist, [...] keine der oft übereinanderliegenden Einzelstimmen anschlaglich und im Ausdruck zu vernachlässigen, jede selbständig dynamisiert zu hören, verfolgen und wiedergeben zu können; die Stakkati so kurz wie möglich, die Legati so lang und singend wie möglich, die Portamenti schön und getragen. Das vor allem: immer aus vollster Seele singen und binden in der Kantilene, aber möglichst alles ohne Pedal, da sonst das polyphone Gewebe verwirrt würde.* Dazu kommt der wichtige Hinweis über das Verhältnis von verbindlichem Grundtempo und selbstverständlich einzusetzendem tempo rubato: *Im Tempo wird bei Schönberg*